

*Cartaphilus* 5 (2009), 71-89

Revista de Investigación y Crítica Estética. ISSN: 1887-5238

## EL ASOMBRO ANTE EL AMOR. COMENTARIO LINGÜÍSTICO DE UN POEMA DE SALINAS SOBRE LA PLENITUD AMOROSA

¿Cómo me vas a explicar,  
di, la dicha de esta tarde,  
si no sabemos porqué  
fue, ni cómo, ni de qué  
5 ha sido,  
si es pura dicha de nada?  
En nuestros ojos visiones,  
visiones y no miradas,  
no percibían tamaños,  
10 datos, colores, distancias.  
De tan desprendidamente  
como estaba yo y me estabas  
mirando, más que mirando,  
mis miradas te soñaban,  
15 y me soñaban las tuyas.  
Palabras sueltas, palabras,  
deleite en incoherencias,  
no eran ya signo de cosas,  
eran voces puras, voces  
20 de su antiguo servir olvidadas.  
¡Cómo vagaron sin rumbo,  
y sin torpeza, caricias!  
Largos goces iniciados,  
caricias no terminadas,  
25 como si aun no se supiera  
en qué lugar de los cuerpos

el acariciar se acaba,  
y anduviéramos buscándolo,  
en lento encanto, sin ansia.  
30 Las manos, no era tocar  
lo que hacían en nosotros,  
era descubrir; los tactos,  
nuestros cuerpos inventaban,  
allí en plena luz, tan claros  
35 como en plena tiniebla,  
en donde sólo ellos pueden  
ver los cuerpos,  
con las ardorosas palmas.  
Y de estas nada se ha ido  
40 fabricando, indestructible,  
nuestra dicha, nuestro amor,  
nuestra tarde.  
Por eso aunque no fue nada,  
sé que esta noche reclinas  
45 lo mismo que una mejilla  
sobre ese blancor de plumas  
-almohada que ha sido alas-  
tu ser, tu memoria, todo,  
y que todo te descansa  
50 sobre una tarde de dos,  
que no es nada, nada, nada.

Pedro SALINAS. *Razón de amor*

Nota previa. Antes de iniciar el comentario debemos advertir que el enfoque desde el que lo vamos a abordar va a ser exclusivamente lingüístico dejando de lado todo lo referente tanto a la métrica como a la retórica del poema.

Estamos ante uno de los poemas más bellos de Salinas por el intenso lirismo que desprende, pero en un clima tan coloquial que podría servir de ejemplo de lo que Lorca llamaba “las prosías de Salinas”.

El tono coloquial, el clima de proximidad que impregna todo el poema podría llevar al lector poco advertido a considerarlo como una clara muestra de poesía natural, carente de artificios, que provoca la emoción simplemente por el tema que trata y por la forma llana de decir las cosas, por la calidez y cordialidad que rezuma el poema. Pero todos sabemos que no existe poesía natural, que la forma natural o al menos espontánea de expresión es la prosa; sabemos además que no existen temas de por sí poéticos, que el mismo contenido puede dar lugar a formas de expresión muy distintas, que en este caso pueden ir desde el tratado de psicología hasta el poema, pasando por el ensayo y en un nivel más bajo, por el cotilleo de la prensa rosa. Todos pueden tratar del amor, pero casi ninguno logra emocionar al lector, y en algunos casos hasta puede producir verdadera repulsa.

Entonces si no existe el poema natural, ¿cuál puede ser el secreto de este poema, tan coloquial, tan cordial, tan conversacional, tan *natural* a la par que tan turbador? Evidentemente en este comentario no pretendemos dar respuesta a esta pregunta, que quizá no la tenga, sino aportar algunas observaciones, algunas perspectivas que quizá contribuyan a explicar esa intensa emoción que el poema despierta.

El primer acercamiento a un texto debe delimitar el asunto del que trata, el tema, y definirlo lo más precisamente que se pueda. En una primera aproximación, el poema trata sobre el

amor, pero con esto tenemos muy poco, ya que buena parte de los intercambios comunicativos, y por supuesto de los escritos con voluntad literaria, tratan directa o indirectamente de este tema, que se revela de este modo como primordial en el hombre: amar y ser amado es el asunto más recurrente por más central en la vida del individuo, que no del hombre como abstracción.

Muy hermosas páginas sobre el amor escribió Ortega Gasset en sus “Ensayos sobre el amor”, donde con la penetración habitual en él analiza, disecciona esta emoción y trata de aislarla de otras similares, concretamente del deseo. Los *Estudios sobre el amor* de Ortega despiertan interés, curiosidad, admiración porque pueden aportar claridad, racionalidad a un tema tan poco racional como el quehacer amoroso, pero difícilmente pueden provocar la conmoción interior, la sacudida emocional de este poema. El ensayo ilustra, excita por su incitación a seguir el proceso pensador del ensayista, pero no hiere el alma del lector, no altera profundamente su espíritu haciéndole añorar mundos perdidos y quizá desconocidos; un ensayo difícilmente provoca la desazón y hasta la angustia de un buen poema. Sirva como ejemplo este fragmento del ensayo *Facciones del amor* de Ortega Gasset:

Nada hay tan fecundo en nuestra vida íntima como el sentimiento amoroso; tanto, que viene a ser el símbolo de toda fecundidad. Del amor nacen, pues, en el sujeto muchas cosas: deseos, pensamientos, voliciones, actos; pero todo esto que del amor nace como la cosecha de una simiente, no es el amor mismo; antes bien, presupone la existencia de éste. Aquello que amamos, claro está que, en algún sentido y forma, lo deseamos también; pero en cambio, deseamos notoriamente muchas cosas que no amamos, respecto a las cuales somos indiferentes en el plano sentimental. Desear un buen vino no es amarlo;

el morfinómano desea la droga al propio tiempo que la odia por su nociva acción...

Pero hay otra razón más rigurosa y delicada para separar amor y odio. Desear algo es, en definitiva, tendencia hacia la posesión de ese algo; donde posesión significa, de una u otra manera, que el objeto entre en nuestra órbita y venga como a formar parte de nosotros. Por esta razón, el deseo muere automáticamente cuando se logra; fenece al satisfacerse. El amor, en cambio, es un eterno insatisfecho. El deseo tiene un carácter pasivo, y en rigor lo que deseo al desear es que el objeto venga a mí. Soy centro de gravitación, donde espero que las cosas vengan a caer. Viceversa: en el amor todo es actividad, según veremos. Y en lugar de consistir en que el objeto venga a mí, soy yo quien va al objeto y estoy en él. En el acto amoroso, la persona sale fuera de sí: es tal vez el máximo ensayo que la Naturaleza hace para que cada cual salga de sí mismo hacia otra cosa. No ella hacia mí, sino yo gravito hacia ella.<sup>1</sup>

Cuando se termina de leer este ensayo se siente el placer ante la claridad mental, ante la facilidad a la par que el rigor con que el lector es llevado a diseccionar un sentimiento tan complicado para tratar de aislarlo de otros similares con los que frecuentemente se confunde. Pero no se experimenta la añoranza de la vida buena, no se suspira por el paraíso perdido que despierta el poema de Salinas; los efectos son opuestos en el ensayo y el poema. En el ensayo, si es riguroso, queda la serenidad del pensamiento, el reposo de la mente satisfecha en su apetencia más específica: conocer el qué, cómo, por qué y para qué de las cosas. En el poema por el contrario pasa a segundo plano la apetencia de conocimiento, que incluso puede quedar reducida a casi nada, para dar paso a la sacudida emocional, a la alteración del espíritu, tanto más profunda cuanto más lirismo contenga el poema. Si el razonamiento produce serenidad de ánimo,

tranquilidad de la mente, la poesía surte el efecto contrario: alteración, conturbación, inquietud, la desazón de lo intuido y no conseguido, y quizá ni siquiera entendido. Ensayo y lírica surten efectos contrapuestos porque hablan a parcelas del hombre distintas: el razonamiento habla a la mente y persigue la claridad; la lírica habla a zonas más profundas del ser, no busca ante todo la comprensión, que a veces el poema no presenta de forma explícita; no busca el sosiego, al contrario, explora zonas no estrictamente racionales, sino más bien arracionales que, sin negar la racionalidad, no se agotan en ella; la lírica se dirige al centro mismo del hombre, a ese meollo inexplorado y quizá inexplorable en el que se unifican razón y emoción, plenitud e insatisfacción, sosiego y desazón. Por ello la comprensión de un poema, si bien es condición necesaria, no es suficiente. El poema primero se "siente", se experimenta su sacudida interior, y sólo más tarde el por qué va abriéndose camino en la conciencia.

Estamos por tanto ante un poema de amor, que no ante un tratado teórico sobre qué sea el amor y cómo surge, o los efectos de todo tipo – psicológicos, sociológicos, intelectuales – que su presencia o ausencia provocan en el ser humano. Pero todavía debemos precisar más el tema de este poema. Que sea un poema de amor centra la búsqueda, pero no es suficiente ya que el amor es asunto central de la lírica. El amor se puede cantar como aspiración, como fracaso, como gozo, como dolor, como ideal, con matices mil. Es tema muy frecuente en poesía el amor en su vertiente dolorosa e incluso destructiva: El desgarrón afectivo con que caracteriza Dámaso Alonso a parte de la poesía de Quevedo, se convierte en grito de dolor en la poesía de Cernuda, en expresión de soledad y fuente de infelicidad. Pero lo que en Quevedo –el gran desamorado– se presenta bajo la sospecha de tema literario, en Cernuda aparece con la desnudez de lo autobiográfico, de la desdicha amorosa realmente

<sup>1</sup> José ORTEGA GASSET. *Facciones del amor* en *Estudios sobre el amor*. Espasa-Calpe, colección austral, nº 1338, pág. 67

vivida. Sin llegar a este grado de desolación, lo más frecuente es que el amor sea cantado como aspiración o deseo imposible, como ideal deseable y deseado, pero rara vez conseguido. Son muy pocos los poetas que cantan al amor como vivencia gozosa; no abundan los poemas que constituyan una invitación a participar en el gozo del proceso de enamoramiento, en la entrada, la *caída en amor*, que sería la interpretación etimológica de esta situación: *en-amor-ar* desinencia verbal indicadora de actividad, a la que el prefijo *en*, que significa entrada, caída, aporta el significado secundario de evento inevitable que les acontece a algunas personas. El que se enamora cae en trance de amor y queda enajenado, sorprendido, estupefacto ante algo que ni entiende ni quiere entender.

Y éste es justamente el tema del poema, el asombro, la incredulidad del enamoramiento como experiencia de un Yo poético –que hay que distinguir cuidadosamente del poeta como ser del mundo, cuyas peripecias vitales son de escaso interés literario–, de alguien que manifiesta su perplejidad ante lo que les ha sucedido a él y a su amada, un gozo gratuito e inexplicable que *es pura dicha de nada* (v. 6).

Estamos ante un poema de plenitud amorosa, tan infrecuente en la lírica, cantado en tono menor; un tema que exigiría el entusiasmo, la exaltación, la expresión elevada y apasionada en versos de aliento sostenido, que sin embargo se susurra al oído de la amada, con la que comparte una dicha inexplicable. Este contraste entre contenido y expresión constituye a nuestro juicio una de las claves del lirismo del poema. El tono íntimo, conversacional, hace que el contenido del poema penetre como vivencia propia del lector, que sea asumido con el mismo asombro y naturalidad con que interpela a la amada. Lo que fue una vivencia personal de los amantes se convierte en experiencia compartida del lector.

En el plano de la expresión apenas si nos vamos a detener porque entendemos que entra más en el análisis literario que en el lingüístico. Sólo vamos anotar el adelgazamiento de la forma hasta dejarla en el mínimo indispensable para que sea considerado metro. El poema está escrito en versos de pie quebrado, octosílabos y tetrasílabos, sin rima ni forma estrófica determinada. Es de advertir cómo los versos de pie quebrado van subrayando las palabras clave: *ha sido, ver los cuerpos, nuestra tarde*. El resto se desliza en versos sueltos con la voluntad explícita de que el lector no se quede en la forma, en la línea inaugurada por Bécquer, continuada por Machado y que se convierte característica de Salinas. No nos vamos a detener en este aspecto, sólo hacemos notar cómo la división versal y especialmente los encabalgamientos no es caprichosa sino que pone el énfasis en las palabras clave; los encabalgamientos cortan el verso dejando en final, casi en posición límite, palabras especialmente cargadas de significado: *porqué, de qué ha sido, desprendidamente, voces / de su servir...no era tocar / lo que hacían, tan claros, pueden, se ha ido / fabricando*, etc. en todos los casos vemos cómo la palabra final de verso, al quedar separada de su sintagma, se individualiza, se aísla del resto y por ello se carga de significado. Pero ocurre que casi todas son portadoras de significados centrales: la perplejidad, el modo de mirar, la calidad de la voz. Forma elementalizada, adelgazada, pero ni sencilla ni mucho menos espontánea, sino sumamente elaborada.

En contraste con esta forma tan tenue, nos encontramos con un contenido fuertemente estructurado sobre una base lógica: se distinguen claramente dos partes que corresponden a los dos momentos temporales del poema.

1ª parte: Interpelación a la amada desde el presente sobre lo que les ha ocurrido y figuración del estado de ánimo de ésta: 1 – 6 y 38 – 51

2ª parte: Evocación de la tarde de amor - descripción de los hechos- y su consecuencia. Ésta a su vez se subdivide en otros tres apartados, correspondiente a cada uno de los sentidos evocados.

El poema tiene una estructura circular envolvente en la que la mirada retrospectiva hacia un pasado muy próximo queda enmarcada por la emoción sorprendida del presente.

Se abre con la interpelación a la amada por el asombro de una tarde especial: ha ocurrido un acontecimiento a la par dichoso e inexplicable porque se ha debido a *nada*. Y se concluye interpellando igualmente a la amada y evocando la satisfacción, el reposo que esos hechos han comportado para los amantes, corroborando de este modo la valoración inicial: una dicha que trae el sosiego y la ensoñación –*alas*-, aunque sea por *nada*.

Sigue con la evocación –describiéndolos- de unos hechos anodinos desde fuera pero capitales desde dentro: miradas, palabras y caricias sin demasiada importancia para un observador externo –*nada*.

Si se observa, esta división estructural introduce una apariencia de racionalidad, de discurso en el que ordenadamente se van analizando los hechos para llegar a unas conclusiones que se derivarían de ellos de modo inevitable. Sin embargo, nada más alejado de este poema que el análisis racional, ordenado, lógico de una situación o de un acontecimiento, contradiciendo esta previsión aparentemente inevitable. El quiebro se produce por la oposición entre la estructura textual que hemos descrito y la es-

tructura semántica, donde reside otra de las claves del poema.

La organización semántica del poema gira en torno a la palabra clave *nada*, que se va cargando de significado para llegar a significar *todo* (48), después de negar la validez del mundo para explicar el amor.

En los seis primeros versos ya se anticipa el contenido del poema: *pura dicha* injustificada y por tanto de *nada*. Pero los amantes no se presentan como personas perturbadas que gozan injustificadamente, como seres que nieguen el principio básico de causalidad; aparecen como personas normales y por ello, si gozan debe ser por una causa, por *algo*. La estructura semántica del poema va explicando el significado de esa *nada*, que para los amantes se llamará plenitud amorosa, *todo*.

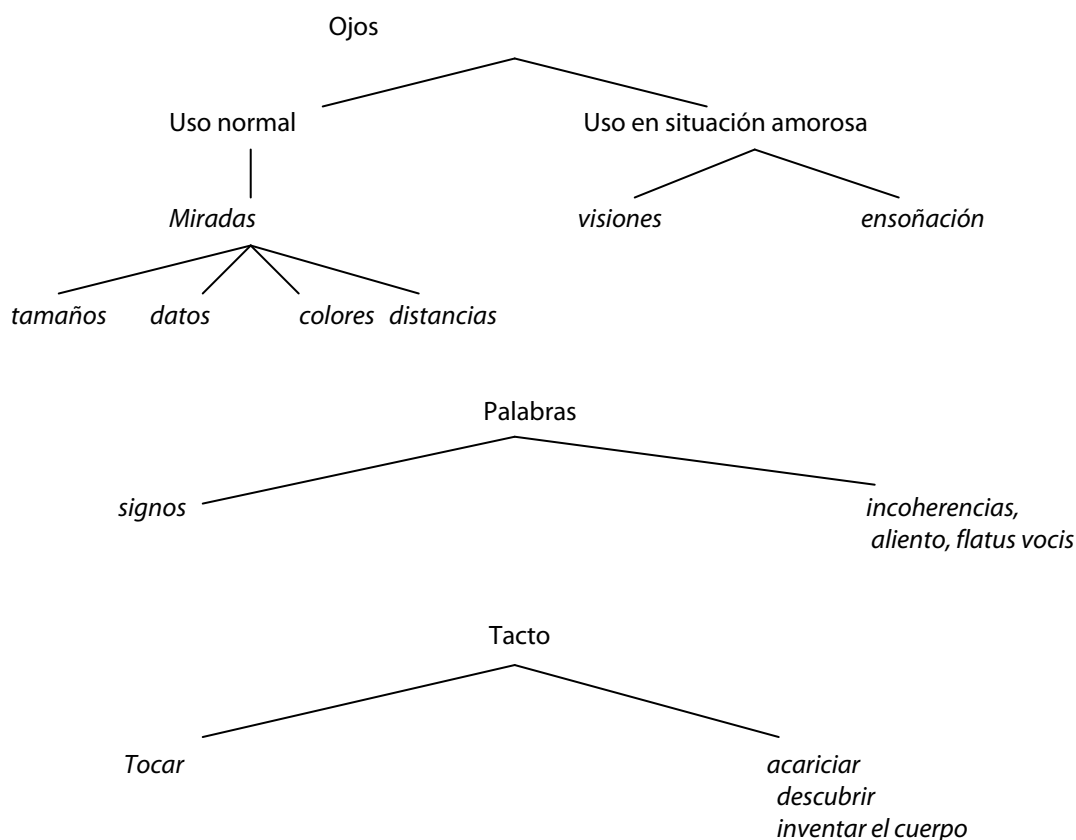
La cadena isotópica central del poema gira en torno a la palabra *nada*, significante constante que va adquiriendo nuevo significado, sin olvidar nunca el suyo originario de *poco o muy poco* y descartando el significado de “*nada*” como *carencia absoluta de todo ser*, que lo acercaría más a la filosofía y quizá lo convertiría en expresión del nihilismo más absoluto. El significado aquí es el de cosa sin importancia, incapaz por sí sola de explicar un efecto determinado, negando de ese modo la correlación causa-efecto; o para ser más precisos, aceptando esa correlación, lo que se niega es la suficiencia de la causa para producir un efecto tal.

La segunda parte, la evocación de los hechos mediante la descripción de los mismos (versos 7 – 42) se subdivide en tres partes, tres *nadas*, en cada una de las cuales se niega algo para afirmar otra cosa. Aquí el poeta apela a los conocimientos del mundo que constituyen el saber básico: la utilidad de los sentidos como fuente de per-

cepción sensible y por ello de conocimiento, y el uso de símbolos como base del intercambio comunicativo en que se fundamenta la sociedad. Cada sentido tiene su sensible propio, su objeto específico y su finalidad propia. A partir de este acuerdo tácito, que se da por consabido por evidente, se estructura el poema: se niega el uso normal, y desde esta perspectiva lo que hacen es nada, y se les asigna otro uso; pero esta negación supone la negación del mundo normal y la creación de otro nuevo. Éste podría ser el tema del poema: el enamoramiento supone la cancelación del mundo para erigir un universo nuevo y propio creado por los propios amantes. El de-

venir cotidiano normal y lógico vale para regir la vida de los hombres y los pueblos, pero no explica el hecho asombroso de que dos personas se amen, porque el amor crea su propio mundo con sus códigos específicos, incomprensibles e incluso ridículos desde fuera.

A partir de este supuesto va contraponiendo ordenadamente el uso normal de los sentidos y los símbolos, lo que venimos llamando *fuera*, y su uso en situación de enamoramiento, el *dentro*. Para ello se seleccionan tres facultades básicas: vista, habla y tacto a cada una de las cuales se niega el uso normal para asignar otro.



Como se ve, los significados se estructuran en paralelismo antitético oponiendo elemento a elemento y reiterando la misma organización semántica para cada sentido y facultad invocada. Al negar lo evidente, lo cotidiano, se está afirmando su contrario. Pero a la vez va exigiendo la complicidad del lector, que ha de extraer de su repertorio de vivencias los datos suficientes para asignar sentido a los nuevos significados que se van creando. Así, la apelación a los sentidos – vista y tacto– exigen que el lector interprete que los amantes crean su propio objeto amoroso, que puede o no coincidir con la percepción del mismo que los demás tengan, pero que es el único válido para los amantes. En los dos está presente el sema de *percepción subjetiva*, “*visiones*” e “*inventaban*” respectivamente que junto con el habla constituyen las tres *nadas*.

La primera *nada* es la vista. Muy significativa es la oposición *miradas / visiones, ensoñaciones* como proyección de la imagen que el amante hace de su amada; en los dos se opone la objetividad del uso utilitario a la subjetividad de la percepción amorosa, que al proyectarse como la única válida, anula a la otra. El ser amado aparece de este modo como superior a lo que los demás ven; el amado o amada es la *ensoñación*, la corporeización de las ilusiones, aspiraciones e ideales del amante, que de este modo funde en un único objeto al ser real y al imaginado, al existente y al soñado como arquetipo de perfección. El amor es representado en la mitología como un niño con los ojos vendados, símbolo de su ceguera, aunque más bien, según Salinas, habría que decir que es sumamente lúcido con la lucidez de la mirada interior: buceando en su interior, el enamorado descubre las perfecciones que una mirada exterior no puede ver en la persona amada. Descubrir las perfecciones de la amada exige trascender las apariencias, lo que requiere una penetración que sólo el enamorado puede

tener: *perdóname por ir buscándote tan torpemente dentro de ti*, dirá Salinas en otro poema.

Por ello, el mundo real no vale para los amantes, que se ven obligados crear uno propio para instalarse en él.

La segunda *nada* se refiere a la palabra. La contraposición *palabra / voz pura* revela al filólogo conocedor del valor de la palabra y de las limitaciones de la misma. La palabra propicia la integración en la sociedad intercambiando información con los demás, interactuando y asegurándonos la pertenencia a la tribu por la posesión e interiorización de sus palabras, de sus símbolos, y a la vez nos permite construirnos a nosotros mismos en ese plano profundo e insoportable de la conciencia en el que dialogando con nosotros mismos nos identificamos, nos aceptamos en nuestras propias dimensiones. El diálogo interno mediante la palabra no pronunciada y sí sentida nos va creando, va moldeando la conciencia en la que nos reconocemos como el mismo sujeto que permanece a través de tiempos y vicisitudes. La palabra crea al individuo como ser autoconsciente, como individuo frente a la sociedad. Pero la palabra es esencialmente secuencial, necesita organizar linealmente los conceptos y vivencias para poder expresarlas, traducirlas a datos analizables y comprensibles por los demás, disponerlas según un antes y un después; la palabra necesita del tiempo para poder existir. Por ello cuando se precisa acceder directamente a otra conciencia, cuando la temporalidad se cancela, la palabra cargada de significado no vale. Ésta quizá sea la limitación básica de la palabra, que no sirve para expresar lo esencial del hombre, sus deseos, sus ansiedades, su amor o su desamor. En la situación de enamoramiento, dice Salinas, el poder simbólico de la palabra es superfluo porque la comunicación entre enamorados tiende al valor informativo cero; la palabra no se toma como vehículo de

conceptos, no es símbolo de nada; en el enamoramiento la palabra es simplemente síntoma de la presencia de la amada, lo que en términos lingüísticos se llama función fática en la que lo que interesa ante todo es mantener abierto el contacto, asegurarse de que el ser amado sigue ahí, oír su voz no por lo que diga, sino por su timbre, su tono, su modulación, sus caracteres secundarios y por ello individuales, distintos a los de los demás. De aquí que la expresión de los amantes sea *voces puras, voces / de su antiguo servir olvidadas*. Estos versos suponen una gran penetración psicológica en el análisis del enamoramiento –nótese que no decimos “amor”, que situaría al poema en el análisis racional abstracto, o en estado de afecto permanente, sino “enamoramiento” con el carácter existencial y pasional que conlleva– por cuanto revela la doble perspectiva del coloquio amoroso. Observado desde fuera, no hay cosa tan tediosa como el diálogo entre dos personas que se aman; el espectador difícilmente soporta la ausencia de contenido conceptual del mismo y la reiteración de expresiones incomprensibles, banales con frecuencia; desde dentro en cambio, ese intercambio de incoherencias es expresión del diálogo amoroso porque no interesa lo que se dice –justo lo que se reprocha desde fuera–, sino que se diga simplemente, que resuene la voz, reveladora de la proximidad de la persona amada. Con harta frecuencia la conversación del amante no tiene el menor interés, pero ¡es tan dulce oír su voz experimentando el *deleite en incoherencias*!

El tercer sentido calificado como *nada* es el del tacto, tratado con exquisita delicadeza: caricias, descubrimientos, invención de los cuerpos. Ausencia de cualquier connotación pasional para convertirse en delicada caricia *sin torpeza*, en exploración serena por el cuerpo de los amantes, descubrimiento *sin ansia*. ¿Qué se niega aquí? Explícitamente la función básica del tacto, tocar, que es sustituida por descubrir, inventar los cuerpos, en la misma línea que en los

sentidos anteriores. Implícitamente se está negando cualquier concupiscencia, cualquier *torpeza*. El tacto se convierte también en fuente de conocimiento-creación de la persona amada. Aquí encontramos un concepto en sentido barroco que recuerda a Quevedo. Del mismo modo que Quevedo puede decir *escucho con mis ojos a los muertos*, las manos del poeta *pueden ver los cuerpos con las ardorosas palmas*, concepto que inserta al sentido del tacto en el mismo eje semántico de creador del ser amado. Llama especialmente la atención la morosidad de esta parte, la lentitud con que discurren los versos, similar a la lentitud y delicadeza con que se va descubriendo el cuerpo de la amada: las caricias *vagaron sin rumbo, en lento encanto*. Los versos se deslizan lentos, morosos.

El final de esta parte contiene la conclusión *de esas nada*s, con una recategorización del sustantivo abstracto *nada*, que pasa a concreto y por ello puede admitir plural, con el significado de cosas de poca importancia.

Es muy significativa la sinonimia textual que hace equivaler los significados de *dicha*, *amor*, *tarde*, significados que en lengua no tienen ningún sema en común, pero que en este contexto se presentan como iguales, identificando el hecho –*amor*–, su efecto –*dicha*– y el momento temporal en que se produce –*tarde*. Los tres conjuntamente tienen como significado la experiencia en común que han compartido y siguen compartiendo, el proceso de enamoramiento al que se califica de *indestructible*.

El último bloque de contenido, que conecta con el primero, se inicia con un *por eso*, que presenta el desenlace como consecuencia de lo narrado anteriormente: el reposo, el descanso, la quietud que sigue a la plenitud amorosa, el transportamiento a la beatitud y elevación –blancor que ha sido *alas*– del éxtasis amoroso, la



ensoñación de que se haya hecho posible lo imposible. El término *alas* adquiere de este modo doble significado: por una parte es una metonimia, ciertamente no muy original, del ave con cuyas plumas se ha fabricado la almohada; por otro es inevitable la connotación de vuelo, elevamiento, liberación de ataduras. El amor así es fuerza liberadora, impulso hacia arriba, purificación (una larga tradición religiosa presente en muchas culturas identifica lo bueno y puro con el arriba, el cielo, y lo malo e impuro con el abajo, el infierno). Las plumas del ave se convierten en el símbolo de la purificación que el amor supone. Pero además, son alas blancas, la cualidad, la esencia de lo blanco, *blancor* de plumas, con la consiguiente connotación de pureza y limpidez. Se trata de un amor *sin torpeza*.

El poema se cierra con dos versos que recogen el significado total del mismo: *sobre una tarde de dos / que no es nada, nada, nada*: experiencia compartida, mundo creado que llena de sentido y plenitud las que se podrían llamar minucias. El término *nada* ha ido adquiriendo otro significado opuesto, que culmina en la triple reiteración del verso final. Hay que aclarar que aquí no se trata de ningún cambio de sentido, sino de un cambio de significado, lo que conlleva que el mundo creado por los amantes se rige por valores diferentes y aun contrapuestos al mundo real. Los amantes, al crear nuevos significados que contradicen e incluso niegan el habitual de las palabras, están actuando como demiurgos creadores de mundos con su orden interno propio, válido solamente para ellos.

El análisis gramatical revela la misma contraposición entre una estructuración muy definida, muy rígida, un léxico que se sitúa en su mayor parte en el registro culto elevado y una expresión sintáctica en ocasiones coloquial; entre construcción culta y expresión próxima, familiar en el plano de la enunciación; pero estamos muy lejos de lo que podría llamarse poesía popular,

porque junto a la expresión coloquial encontramos la palabra culta, el sustantivo abstracto o la transposición funcional que revela al poeta culto.

El análisis léxico revela un léxico rico y culto, con el empleo de derivados: *mirada, desprendidamente, incoherencias, torpeza, ardorosas, indestructible, blancor*. La mayor parte de estos derivados forman palabras abstractas, buena parte de ellas cultas de uso restringido a esferas muy cultivadas como puede ser *incoherencias, torpeza, indestructible*, etc. En todos los casos se trata de derivados ya constituidos en la lengua, pero no de uso común. En otros casos, junto a la derivación se produce un cultismo semántico, como es el caso de *desprendidamente*, que selecciona el significado de *desinteresadamente*. Frente a esta relativa abundancia de derivados, hay que destacar la ausencia total de compuestos, de valor nocional denotativo, pero escasamente connotativo, cuyo uso no concordaría con el intenso lirismo del poema.

Otro rasgo destacable del léxico es el empleo mayoritario de palabras abstractas, tanto sustantivos como adjetivos, verbos y adverbios, que revelan al poeta culto poseedor del código elaborado. Así como meros ejemplos citamos sustantivos como *nada, dicha, visión, dato, color, distancia, deleite, incoherencia, torpeza, encanto, ansia, tactos, tiniebla, blancor, ser* (como sustantivo); adjetivos como *pura* con el significado de incontaminada, *plena, claros* con el sentido de dotados de claridad, de luz, *ardorosas, indestructible*; verbos como *explicar, saber, ser* con el significado de suceder, *percibir, soñar, vagar, descubrir, inventar, reclinar*, y adverbios como *desprendidamente* con sentido de desinteresadamente. Este poema selecciona un lector culto, que más allá de la anécdota, apenas sugerida, se recrea en las emociones suscitadas por ella.

En este mismo nivel léxico-semántico debemos destacar las frecuentes repeticiones bien de palabras, bien de lexemas: *visiones*, *visiones*(7-8), *mirando* / *más que mirando* (13), *soñaban* / *soñaban* (14-15), *palabras* / *palabras* (16), *voces puras* / *voces* (19), *caricias* / *acariciar* repetición parcial del mismo lexema (22 / 27), o los sinónimos *manos* / *tactos* (30 – 32), del que aparece el hipónimo *palmas* (38), o los antónimos *luz* / *tiniebla* (34-35) precedidos del mismo adjetivo *plena*. Una apreciación apresurada calificaría este dato como muestra de pobreza léxica, como escasez de recursos en contra de lo que hemos señalado anteriormente de que el texto es rico léxicamente. La explicación no hay que buscarla en la abundancia o escasez de recursos léxicos, sino en la voluntad de crear un clima de evocación y en el tono coloquial derivado de la situación de enunciación. Se repite la misma palabra como se repite en la conversación coloquial cuando se quiere enfatizar, insistir en algún vocablo o como se repite cuando el discurso queda desligado del hilo del razonamiento y sólo se centra en las palabras que denotan la intensidad emocional. Nótese además que la repetición se da con frecuencia acompañada de alguna antítesis negando el término repetido y por ello valorando doblemente el opuesto: *miraban* / *soñaban*; *palabras* / *voces puras*. Uso coloquial que aproxima la experiencia de los amantes.

En el nivel morfológico destacamos la gran abundancia de sustantivos entre los que hay que destacar el uso de sustantivos sin actualizador, sin artículo: *visiones*, *palabras*, *caricias*. Los tres sustantivos corresponden a cada uno de los sentidos evocados: vista, oído, tacto. La ausencia de artículo deja al sustantivo sin actualizador confiriéndole un carácter esencialista; ya no se trata de la visión, la palabra o la caricia concreta, sino del mismo ensoñar, hablar o acariciar. Esta indeterminación acrecienta el clima lírico del poema, que se sitúa en el plano de la evocación y de alguna forma desrealiza el significado del acto

concreto. De este modo ya no es una visión, una palabra o un acto de acariciar, sino la esencia misma del ser visionario, de la palabra pronunciada y no atendida o la caricia la que se evoca ¡Cómo vagaron sin rumbo *caricias*! No se trata de unas caricias determinadas, conocidas –las caricias–, sino la imagen misma del acariciar, la cordialidad, la ternura que aparece detrás de cada caricia. Esta ausencia de artículo se corresponde con el significado que estos términos adquieren en el poema: no interesa cómo sea en la realidad la persona amada, sino la imagen que el amante proyecta de ella, como no interesa la palabra concreta, son *palabras* no determinadas porque no son relevantes en su individualidad sino como síntoma de la amada.

En contraste hay que hacer notar cómo van actualizadas con artículo los sustantivos referidos a la actividad de las manos: *las manos*, *los tactos*, *la tiniebla*, *los cuerpos*, *las palmas*. El artículo aquí cobra valor de determinante posesivo equivalente a *nuestras manos*, etc., en línea con los muy abundantes posesivos de plural: *nuestros ojos*, *nuestros cuerpos*, *nuestra dicha*, *nuestro amor*, *nuestra tarde*. No creemos necesario insistir en el valor de experiencia compartida, gozosa por ello. El posesivo es parte esencial en la creación del clima de intimidad y cercanía del poema.

Frente a la abundancia de sustantivos es notoria la escasez, práctica ausencia, de adjetivos, la voluntad de economizar adjetivos que se aprecia de modo singular en el empleo de sustantivos abstractos para significar cualidad como *incoherencia*, *torpeza*, *blancor*. Estos sustantivos en realidad van calificando a sustantivos: “palabras incoherentes”, “caricias no torpes o inocentes”, “plumas blancas”, sintagmas en que la cualidad se expresa por medio de sustantivos. Con ello adquiere tanto valor la cualidad como el sustantivo al que tendría que calificar creando, al subrayar la cualidad, el clima de suma delicade-

za, de ternura con que la amada es tratada o destacando la inocencia, la limpieza de la tarde de amor.

La lista de adjetivos es corta –recordemos la máxima de Huidobro, “el adjetivo cuando no da vida, mata”–: *pura, sueltas, puras, largos, lento, plena, ardorosas, indestructible*. En total, ocho adjetivos de los cuales *pura, sueltas y plena* no se pueden considerar propiamente caracterizantes ya que no significan cualidad alguna; son más bien clasificadores. *Pura* referida a dicha significa incontaminada, dicha sin mezcla de pesar y por tanto más que una cualidad, el adjetivo significa una clase; referida a voces distingue la voz como aliento de la voz como símbolo, actuando por tanto como clasificador; *suelta* no dice cualidad de la palabra, sino de su enunciación, del modo en que enlazan en el discurso, clasifica a esa palabra más que calificarla, y otro tanto hay que decir de *plena* referido a luz y tiniebla, que no significan cualidades, sino clase según el grado de intensidad de luz en que insertan. El resto sí son caracterizantes, y resultan altamente expresivos. Sólo llevan adjetivo los sustantivos que significan las actividades centrales del proceso amoroso: *pura dicha, palabras sueltas, voces puras, largos goces, lento encanto, plena luz*; el resto de sustantivos no necesitan adjetivos, que entorpecerían la expresión. La experiencia vivida ha sido tan intensa que no es necesario calificarla, su sola nominación ya es suficiente para evocarla. Resulta especialmente expresivo el adjetivo *indestructible* que, como complemento predicativo, complementa tanto al sustantivo *amor* como al proceso *fabricando*: no se puede destruir el amor porque el proceso mediante el cual se ha construido resiste a la destrucción.

Los pronombres, todos de 1ª y 2ª persona, sí cobran el mayor interés al convertirse en el eje del coloquio entre los personajes del poema. Su función se inscribe en el ámbito de la enunciación y a ella nos remitimos.

Otro tanto hay que decir de los adverbios, más escasos aún. Sólo hay dos, uno que califica al verbo mirar, *desprendidamente*, y otro deíctico que expresa circunstancias, *ya*, sin valor de calificador de la acción verbal. En general la expresión de la circunstancia de la acción verbal se expresa por medios sintácticos, mediante complementos. Pero el único adverbio calificativo del texto es de una expresividad capital *desprendidamente*. La calificación de la acción de mirar como desprendida, desinteresada, desasida de cualquier noción utilitaria es la que justifica que los amantes se conviertan en dioses que crean a su amada con su mirada.

El análisis del verbo va a proporcionar, como siempre, datos de sumo interés para la comprensión del texto. En primer lugar, la parquedad de verbos nos presenta un texto escasamente dinámico; incluso los que aparecen son en buena medida verbos estáticos –ser– o verbos de percepción sensible que no implican actividad por parte del sujeto, si exceptuamos *fabricar, buscar* y quizá *inventar*; muy escasos y por tanto poca o ninguna acción como exige el clima contemplativo del poema.

Destacamos la frecuencia del verbo *ser*, con dos acepciones; una existencial en el sentido de suceder, ocurrir, acontecer, y la otra meramente gramatical como nexo copulativo prácticamente desprovisto de carga semántica. Con el primer significado se usa en los versos iniciales, en los que se evoca el suceso y se muestra la perplejidad ante el mismo: *porqué fue, ni cómo fue, ni de qué ha sido*, con significado de hecho ocurrido. Este verbo hace constatar que ha ocurrido un acontecimiento, coloca al lector en el terreno de lo existencial, no de la especulación: es una dicha realmente ocurrida.

En cuanto a los morfemas verbales, son pertinentes los de persona-número y de tiempo-aspecto, todos ellos relacionados con la enunciación. En este momento vamos a comentar el morfema de tiempo-aspecto porque guarda estrecha relación también con la estructura del poema y comentaremos los de persona y número al hablar de la enunciación.

Las formas temporales se agrupan en dos bloques, de presente y de pasado, ambas con aspecto imperfectivo, salvo dos casos en que son perfectivas. Esta división temporal responde a la estructura general de poema: desde el presente de la enunciación se evoca el proceso ocurrido, se describe lo sucedido en una tarde mágica.

Las formas de presente aparecen en la primera parte, la referida a la expresión del estado anímico del enunciador: *vas a explicar, sabemos, es / sé, reclinás, descansa, es*. El valor de estas formas verbales es el de actualidad, presente actual medido a partir del momento de la enunciación, corroborado por los deícticos *esta tarde / esta noche*. Sólo se aparta de este valor de presente actual la forma *pueden ver los cuerpos* (36-37), cuyo valor de presente habitual es evidente. Merece destacar la perífrasis verbal *anduviéramos buscándolo* de carácter durativo que de alguna manera visualiza el proceso de lenta búsqueda. Lo destacable es el morfema aspectual expresado por el verbo auxiliar *andar* +gerundio.

En los pasados hay que distinguir varios grupos, pasado absoluto, pretérito perfecto compuesto o pasado próximo y pretérito imperfecto, que funcionalmente se reducen a dos: pretéritos perfectos frente a imperfectos.

La función habitual del pasado simple suele ser la narración de hechos lejanos del momento de la enunciación; se refieren a un momento temporal en el que los hablantes no se conside-

ran incluidos y relatan hechos pasados, acabados y sin relación con el presente. El pasado próximo o pretérito perfecto significa acciones pasadas, acabadas pero situadas en un momento temporal en el que se consideran incluidos los hablantes.

Éste es el valor general que se atribuye a estos dos tiempos, pero cabría preguntarse si se puede aplicar aquí o por el contrario se produce alguna neutralización.

Parece que no pueden existir dudas sobre el valor de pasado próximo del pretérito perfecto compuesto: *ha sido, se ha ido fabricando* que significan un pasado cuyos efectos siguen vigentes en el presente y que se puede parafrasear como *ha sido y sigue siendo / se ha ido fabricando y sigue fabricado en el momento presente*. Precisamente este valor de suceso próximo cuyos efectos perduran en el presente se sitúa en el centro temático del poema, o dicho de otro modo, el efecto actual de un hecho próximo. Este valor de pasado próximo confiere el carácter simbólico a alas: *almohada que ha sido alas* (47), ha sido alas de ave de las que está hecha la almohada –valor de pasado– y siguen siéndolo de la ensoñación –valor de actualidad.

En cuanto a los pasados absolutos, es evidente que cancelan su valor de pasado remoto para adquirir el de pasado próximo y por tanto no existe ninguna oposición de proximidad / lejanía. La variación es meramente estilística. Pero la consecuencia más relevante de esta cancelación es que no se está narrando nada, no es un poema narrativo, ni existen secuencias narrativas y ello da importancia especial a los imperfectos.

El imperfecto significa un tiempo pasado simultáneo a otro pasado. Textualmente suele aparecer en secuencias descriptivas para mostrar

cómo es algo en simultaneidad con algún momento pasado. Éste es justamente el valor de los numerosos imperfectos que aparecen en el texto, describir el proceso de enamoramiento que se ha producido entre los amantes. La secuencia central que va desde los versos 7 a 38 no cuenta ninguna historia, sino que describe lo ocurrido. Se trata de una descripción funcional, de acciones y no de una narración como lo corrobora la ausencia de progresión ni de interrelación entre las distintas proposiciones: ninguna proposición es requisito para la siguiente ni se deriva de la anterior. Los actos de visión no condicionan ni son condicionados por las palabras, caricias, etc. No existe una relación de dependencia, sino de coordinación; se puede alterar el orden o suprimir alguna proposición sin que se altere el sentido general, aunque evidentemente se perdería contenido. Todo ello –falta de progresión, ausencia de dependencia entre proposiciones, estructura plana– nos induce a afirmar que estamos ante una secuencia de descripción de acciones y no ante un relato. La evocación de esa tarde se realiza describiendo, muy selectivamente, las acciones realizadas por los interlocutores.

La estructura sintáctica del poema también depara datos de gran interés para la interpretación del poema. Por una parte nos encontramos con una estructura sintáctica en la que aparecen relaciones de causalidad, que indican una estructura racional, un proceso de análisis; pero por otra aparecen estructuras coloreadas de coloquialismos y sobre todo fuertemente modalizadas en las que predomina lo emotivo. Esta conjunción de elementos dispares e incluso contrapuestos es una de las claves del poema conforme hemos dicho anteriormente. Se intenta reflexionar sobre lo que no admite análisis racional. Vamos a comentar sucintamente las diversas oraciones del poema:

Se inicia el poema con una oración subordinada sustantiva de complemento directo interrogativa directa. Ésta a su vez incluye una condicional:

1. *¿Cómo me vas a explicar, dí, la dicha de esta tarde, si no sabemos porqué fue, ni cómo, ni de qué ha sido?*

La estructura de esta oración es la siguiente.

Or.pral:

Or. Sustantiva de C.D.:

Or. Sub. Condicional:

Oraciones sub. Sust. De C.D.

*Dí*

*¿cómo me va a explicar la dicha d esta tarde?*

*si no sabemos*

*Porqué fue*

*Ni cómo (fue)*

*Ni de qué ha sido*

Coordinadas entre sí

La oración principal es una imperativa. Convierte a todo el poema en una interpelación a la amada.

La oración subordinada es una interrogativa, marcada por los signos de interrogación que transcriben la entonación propia de estas oraciones y por la presencia de una partícula

interrogativa en las parciales. Es una interrogativa directa parcial. El enunciador se dirige al enunciatario en demanda de algo. La interrogación es forma sintáctica que puede expresar varios actos ilocutivos, fundamentalmente demanda de información –y entonces coincide con la pregunta- u otros en los que no se pide información, tales como mandato, afirmación o negación encubierta, etc. Será el contexto el que decida qué valor pragmático tiene la interrogación cada caso. La situación de enunciación creada en este caso revela que el interlocutor no está presente y por tanto su fuerza ilocutiva no es la de demandar información, que sería imposible, sino otra distinta. Se trata de una oración sólo formalmente interrogativa, pero pragmáticamente es una enunciativa negativa, que se debe interpretar como *No puedes explicarme la dicha...* más la interpelación, que pasa a primer plano.

La estructura condicional *si no sabemos* tampoco expresa realmente condición, sino la causa de la afirmación anterior. Se parafrasea como: no puedes explicarme la dicha porque no sabemos.

Esta estructura interrogativa con valor pragmático de enunciativa negativa más la interpelación acercan la sintaxis a la expresión coloquial, la propia del coloquio, y dejan en segundo plano la expresión de relaciones de causalidad.

2. *De tan desprendidamente como estaba yo y me estabas mirando, más que mirando mis miradas te soñaban y me soñaban las tuyas.*

1. En conjunto es una oración consecutiva intensiva en la que la consecuencia se deriva de la intensidad con que se afirma la cualidad, por lo que hay que interpre-

tarla, conforme es habitual siguiendo a Emilio Alarcos Llorach (*Gramática de la Lengua Española*), como una adyacente del intensificador. La principal está formada por dos oraciones coordinadas copulativas. La consecutiva a su vez contiene una estructura adversativa.

2. En la principal hay un giro coloquial en *como*, que no tiene valor modal, no es *me estabas mirando tan desprendidamente como me estabas mirando*, sino que la partícula *como* actúa como nexo juntamente con la preposición *de*. El giro coloquial es *de tan... como*, que forman un nexo discontinuo.

3. El resto es una oración adversativa en la que encontramos otro giro coloquial *más que* equivalente a *no...sino*: no me mirabas sino que me soñabas.

4. Hay que destacar cómo ha expresado la reciprocidad mediante la repetición de verbos y pronombres, pero evitando los signos propios de reciprocidad: *mutuamente, uno a otro* y similares, que convertiría al texto en un relato y no en una evocación. Con este giro se destaca la reciprocidad, simultánea actividad particular de cada uno de los interlocutores.

3. *Palabras sueltas, palabras, deleite en incoherencias, no eran ya signo de cosas, eran voces puras, voces de su servir olvidadas.*

Oración formalmente yuxtapuesta por la ausencia de nexo, pero adversativa por el significado. Expresa la oposición entre lo que debe ser la palabra –signo de cosas- y lo que es en ese momento. La oposición y con ello el valor adversativo viene dada por la polaridad negativa/afirmativa –no

eran/sí eran- de las dos oraciones que forman la estructura adversativa.

La relación de oposición, relación lógica ya que se necesita el análisis de los elementos para comprobar que se oponen, se expresa omitiendo los relacionantes y exigiendo con ello la colaboración del lector.

Pero además contrasta vivamente con la ausencia de artículos, las abundantes repeticiones léxicas y las aposiciones que crean un clima en que predomina la emotividad y contradice la aparente racionalidad de la estructura adversativa. La racionalidad es sólo aparente, formal; el contenido es emocional, puro balbuceo repetitivo.

#### 4. ¡Cómo vagaron sin rumbo caricias!

En esta oración la emotividad que domina todo el poema se impone sobre la estructura sintáctica, que queda reducida a una oración intransitiva. En cambio la modalidad exclamativa domina con su subjetividad toda la oración y explica la ausencia de artículo ante el sujeto *caricias*.

#### 5. Largos goces iniciados, caricias no terminadas, como si no se supiera en qué lugar el acariciar se acaba, y anduviéramos buscándolo, en lento encanto, sin ansia.

Esta oración constituye la culminación del proceso de cancelación de la aparente racionalidad al haber desaparecido la estructura oracional habitual de sujeto y predicado. Nos encontramos con la pura exclamación, en la modalidad más subjetiva, muy alejados del proceso razonador que revela la estructura general del texto. Es

una oración nominal con dos núcleos oracionales desempeñados por los sustantivos *goces* y *caricias*. Siguiendo a Martinet (*sintaxis general*), preferimos esta interpretación en vez de recurrir a la teoría de la elipsis, que daría lugar a una oración del tipo (*hubo, experimentamos*) *largos goces*... Está claro que el autor no pensó en un verbo con la carga de análisis que conlleva la relación sujeto-predicado, sino que pensó directamente en la experiencia comunicada: *largos goces*...

Subordinada a estos núcleos nominales va una oración modal-condicional introducida por el nexos *como si*, que no presenta mayor complejidad.

Sí creemos necesario destacar la puntuación, que en algún caso no se atiene a la norma. La perífrasis *anduviéramos buscando* lleva un complemento directo *lo* y dos circunstanciales de modo *en lento encanto* y *sin ansia*, que van separados por comas. La coma entre los dos complementos sí se atiene a la norma ya que separa elementos equivalentes que forman una serie; pero la que separa al primer complemento *en lento encanto* del verbo no es normativa, aquí no debería ir coma ya que la norma prescribe que los circunstanciales se separan por coma sólo cuando se adelantan al verbo. En este caso es evidente que la coma es expresiva con valor rítmico derivado de la individuación de los tres grupos: verbo + compl. cir. + compl. circ. Más allá de su valor sintáctico, por encima de su significado léxico-semántico y de su significado gramatical de circunstancial, aparece la morosidad, la demora, la lentitud del recorrido. El elemento fónico del plano de la expresión, las pausas, se ha convertido en elemento del plano del significado.

6. *Las manos no era tocar lo que hacían en nosotros, era descubrir*

La estructura de esta oración responde más a exigencias expresivas que meramente sintácticas y revela una vez más la intensa subjetividad que impregna todo el poema. Encontramos aquí lo que se llama "fórmula de relieve", que consiste en destacar un elemento de la oración mediante la construcción de relativo más verbo ser. En este caso se pone de relieve el verbo "tocar" mediante la fórmula *lo que hacían*. La oración sin relieve sería: "las manos no tocaban, descubrían" que tiene el mismo contenido, pero distinta valoración. En este caso interesa destacar el verbo *tocar* para negarlo y por ello se subraya mediante la fórmula de relieve.

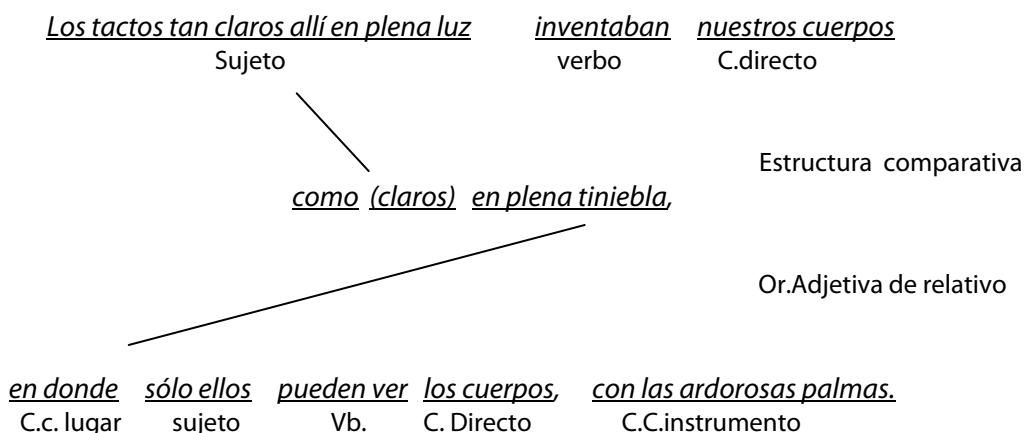
Igualmente va destacado el sintagma *las manos*, que es sujeto de *hacían*, pero va antepuesto a toda la oración focalizándolo como elemento básico. Sin la focalización de este sintagma, la oración quedaría *No era tocar lo que las manos hacían...* Al focalizarla, el sintagma *las manos* pasa a primer

término, con lo que quedan de relieve los elementos básicos: *manos, no tocar, descubrir*. Aunque la fórmula de relieve no es exclusivamente coloquial, sí es uno de los rasgos caracterizadores de este uso organizar los elementos dentro de la oración no según el orden estructural, sino según el orden de interés.

La oración en general es una adversativa, pero, como ocurre en la oración referida a la vista, la oposición no se muestra mediante nexos específicos, sino por la oposición de polaridad afirmativa/negativa, más la oposición semántica *tocar/descubrir*, otro rasgo coloquial.

7. *Los tactos, nuestros cuerpos inventaban, allí en plena luz, tan claros como en plena tiniebla, en donde sólo ellos pueden ver los cuerpos, con las ardorosas palmas.*

Para la comprensión de esta oración nos vamos a permitir hacer el análisis sintáctico de la misma:





En conjunto es una oración compleja subordinada adjetiva introducida por el adverbio relativo *donde* cuyo antecedente es *en plena tiniebla*.

Hay además una construcción comparativa en la que establece una relación de igualdad entre la claridad del tacto en plena luz con la claridad del tacto en tiniebla. Se puede interpretar como complemento comparativo o como oración comparativa. A favor de la primera interpretación está el hecho de que sólo se comparan los adyacentes del sujeto en un aspecto y que no haya verbos.

Pero la estructura es claramente la de una oración comparativa. Para poder interpretarla como oración hay que reconstruirla toda e interpretar el adjetivo *claros* como la elipsis de una oración adjetiva del tipo *los tactos, que eran tan claros allí en plena luz como son claros en plena tiniebla...* Esta segunda interpretación quizá explique mejor la inserción de *allí* y su aposición *en plena luz*, que de este modo se analizaría como complemento verbal.

La oración adjetiva va introducida por el adverbio relativo *donde*, cuyo antecedente es *tiniebla*. No ofrece mayores dificultades.

8. Y de estas nadas se ha ido fabricando, indestructible, nuestra dicha, nuestro  
C.T. C.C. Verbo C.pred. Sujeto

amor, nuestra tarde  
sujeto.

La conjunción *Y* actúa como conector textual que enlaza dos párrafos estableciendo

una relación formalmente de adición, aunque el sentido pueda ser de consecuencia.

9. *Por eso aunque no fue nada, sé que esta noche reclinás lo mismo que una mejilla sobre ese blancor de pluma -almohada que ha sido alástu ser, tu memoria, todo, y que todo te descansa, sobre una tarde de dos, que no es nada, nada, nada.*

En el nivel supraoracional, esta oración se presenta como consecuencia de lo dicho anteriormente. El sintagma *por eso*, además de desempeñar en su oración la función de circunstancial de causa, actúa como enlace interoracional por medio del deíctico anafórico *eso*, cuya fuente semán-

tica es la descripción del proceso amoroso, es decir, del poema. Una vez más el poema presenta una estructura racional.

En el nivel oracional, es una oración concesiva *aunque no fue nada*, cuya principal incluye además dos subordinadas sustantivas de complemento directo coordinadas entre sí. Estructuralmente no presenta dificultades especiales.

Interpretamos el sintagma *lo mismo que una mejilla* como complemento circunstancial de modo, aunque también podría

interpretarse como una comparativa de modo equivalente a *lo mismo que se reclina una mejilla*. Hay que destacar la identificación de mejilla –reposo material– con *tu ser, tu memoria, todo*, descanso anímico, plenitud del amor.

En resumen, el nivel sintáctico muestra la misma dualidad que venimos observando en todo el poema, la conjunción de expresión culta y coloquialismo.

Hasta ahora hemos centrado nuestro interés en el análisis de los enunciados, de las unidades lingüísticas estructuradas según las reglas de organización textual y de acuerdo con las reglas de la gramática del español en este caso, pero esos enunciados están actualizados en un acto de enunciación que implica la presencia de un enunciador que los emite, un enunciatario, que los recibe y los interpreta, un contexto determinado y una intención comunicativa.

Sin temor a exagerar, podemos decir que en este plano de la enunciación se encuentra la clave del poema, que la situación creada es la que crea el clima de intimidad, de cordialidad, de proximidad del poema.

En efecto, el poema se presenta como el coloquio, lleno de asombro, que el enunciador constituido en yo poético mantiene con la amada. Todo el poema es expresión de la incredulidad que el proceso de enamoramiento ha provocado en el enamorado, que interpela a la amada, le pregunta, recuerda la experiencia compartida e imagina el estado de plenitud de la amada. El clima de temblor emocional del poema se deriva directamente de esta situación de enunciación creada.

El contexto temporal viene creado por las expresiones deícticas *esta noche, esta tarde* me-

diante las cuales se está refiriendo a un presente cercano a los hablantes. Que además la evocación se produzca en la noche aumenta el clima de intimidad, de recuerdo evocador.

La presencia de los interlocutores, agentes de la enunciación, viene distribuida en dos bloques, uno en que aparece cada uno individualmente, y otro en que coaparecen los dos conjuntamente.

El yo hablante está representado por pronombres: *yo* (12) *me* (1, 12, 15), por la 1ª persona del singular de las formas verbales: *sé* (44) o por posesivos: *mis* miradas (14).

Otro tanto cabe decir del enunciatario, la amada, que está representada por pronombres: *te* (14, 49), por la 2ª persona singular de las formas verbales: *vas a explicar* (1), *di* (2) *reclinas* (44) y por posesivos de 2ª persona: *las tuyas* (15), *tu ser, tu memoria*, (48).

Esta presencia de cada uno individualmente al principio y al final del poema le confiere el carácter circular que encierra en sí los hechos mentados. Se abre con la interpelación llena de perplejidad ante un hecho inexplicable y se cierra con la constatación de que ha sido posible construirlo. *Yo-Tú* en coloquio íntimo.

Pero es la copresencia de los dos protagonistas la que crea el clima de intimidad, de secreto compartido. El enunciador se presenta a él y a su amada como coprotagonistas del suceso, como sujetos que han vivido la misma experiencia, como seres en los que ha ocurrido a la vez, en el mismo tiempo y lugar, el mismo misterio tan gozoso como inefable. Si se observa, es en la descripción de los hechos calificados como *nada* donde aparecen los dos actuando conjuntamente, sin el desdoblamiento de *tú* y *yo*, que quedan sustituidos por el *nosotros*, representados igualmente por pronombres: *nosotros* (31), por formas verbales de 1ª persona de plural: *sabemos*

(3), *anduviéramos buscándolo* (28) y sobre todo por posesivos: *nuestros ojos* (7), *nuestros cuerpos* (33), *nuestra dicha*, *nuestro amor*, *nuestra tarde* (41-42), expresiones posesivas que culminan en el sintagma *tarde de dos* (50).

Ahora podemos responder al interrogante con que iniciábamos este comentario: si no existe el poema natural, ¿cuál puede ser el secreto de este poema, tan coloquial, tan cordial, tan conversacional, tan *natural* a la par que tan turbador? La respuesta hay que buscarla en la situación de enunciación creada: en la noche que sigue a una tarde de amor, más, de enamoramiento, el enamorado se dirige a su amada para compartir con ella la exaltación, la enajenación de esa tarde. El *yo* y *tú*, sujetos hablantes individuales, deja paso al *nosotros*, poseedores del secreto, del gozo turbador que les ha sobrevenido sin saber *porqué fue, ni cómo, ni de qué ha sido*. El enamoramiento se nos muestra de este modo como un arrebató que enajena a quienes

lo experimentan, que por ello quedan fuera de un mundo que no los puede comprender y frente al cual ellos también se sienten extrañados: lo que para los demás es *nada, nada, nada*, para ellos es el *todo* que los *descansa*, la *tarde de dos* que los aísla, los estrecha, los compenetra y los eleva al mundo del *blancor de plumas* que han sido las *alas* de esa ensoñación.

Hermoso poema que adelgazando los elementos más aparentes -rimas, ritmos, figuras deslumbrantes- crea el clima de confianza en el que se puede sentir integrado el lector. El coloquio de los amantes, el desconcierto ante un hecho cierto e inexplicable a la vez puede resultar asumido por un lector que ve un lenguaje cercano a su expresión, cargado de afecto, de cordialidad, de delicadeza, culto a la par que próximo e íntimo.

MANUEL LAMARCA PÉREZ